基于深度学习的同光体风格流别研究

郝若辰
(南开大学 文学院,天津 300071)

摘　要:“同光体”名义上为晚清同治、光绪年间的诗歌流派,实质存在复杂的意义层级与风格指向。这一概念最初为陈衍、郑孝胥等人在光绪年间提出,其“不专宗盛唐”、熔唐铸宋的诗学取向,经唐宋诗风预训练模型的验证,只是历史进程中一种自我放大的预叙。借助空间向量可实现同光体内部风格区分,结果显示所谓“清苍幽峭”与“生涩奥衍”的分野,更多是为祖述前代源流而进行的人为建构。总之无论在同光体内部还是与同期其他宋诗流派相比,风格差异皆不显著,宣统朝以来的旧派论者已逐渐将同光体的历史认定还原为道咸以后宗宋风格中的一支。然而由于新文化的冲击与文学史书写的断裂,风格意义上的同光与其代表的时代一样成为传统中断的截面,因而在与新文学叙事的对照中被赋予了特殊意义。

关键词: 同光体;晚清宋诗派;文本空间向量;预训练模型
中图分类号:G 255　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2025)05-0093-11

同光体作为晚清诗坛的一个重要流派,自现代以来在学术研究与创作习效中都呈现出绵延不断之势。过去的十几年间,研究的重心从最初的价值倾向与内部分野逐渐走向诗人个案讨论、发生现场还原,乃至呈现出解构与重构的研究偏转。① 当一定程度摆脱了进化史观的禁锢,同光体便不再被作为封存在旧文学传统中的一个晦暗不明的整体。日趋充分的晚近文献整理与诗学研究有助于展开其内部的褶皱,如同本雅明形容历史叙事的展开方式,应像回溯一朵花绽开的过程,而非证明被团起来的本就是一张纸。② 由此更多问题也在我们面前铺展开来,“同光”作为以年号指代的一种诗学风格,在外部与时段相近的其他流派相区别,如道咸宋诗派、桐城派,以及宗唐或革新的诸种风格;在内部又存在地域、风格、作者自身的诗学认同等区分向度。本文暂不以回归同光现场为指归,而是广挚虞“文章流别”之意,剖析同光体作为一种风格的源流脉络与向内和向外的流派分野。

同光体的经典化始于 20 世纪中叶,当时同光一代诗人基本都已辞世,且汪辟疆、钱基博、钱仲联等学人的相关研究逐渐进入了学术视野。同光体作品的特殊性在于,其中既包括因艺术成就与特定创作背景而为人熟知的名作,也有数量庞大且面目模糊的其他部分,这不仅导致其经典化进程至今仍未正式完成,还使得既往研究的重心略微呈现出向历史化的外部研究倾斜的趋势。鉴于研究对象的上述特性,经典细读和计量风格学远读的结合或许是行之有效的处理方式。传统的风格计量意味着选取词频、句长等要素进行量化统计,优势在于透明度高、可复现性强,但本质上无法模拟读者认知风格的过程,因为风格更多来源于对作品的整体感知而不是若干量化维度的机械组合。近来的深度学习方法使风格测量

收稿日期:2025-01-12
作者简介:郝若辰,南开大学文学院讲师。
基金项目:中央高校基本科研业务费专项资金资助(63252087)。

① 如李亚峰:《“同光体”形成考述》,《复旦学报(社会科学版)》2021 年第 3 期,第 126—138 页;王春:《论陈衍对“同光体”的建构与传播——以〈石遗室诗话〉和〈近代诗钞〉为中心》,《古代文学理论研究》2021 年第 2 期,第 564—585 页。

② 瓦尔特·本雅明:《弗兰茨·卡夫卡逝世十周年纪念》,汉娜·阿伦特编:《启迪:本雅明文选》,张旭东、王斑译,北京:生活·读书·新知三联书店 2014 年版,第 130—131 页。

的方式从单一量化维度的叠加升级至对神经网络的模拟,如能配合数量和精度皆适当的训练语料,理论上可以达到具有充分知识背景与文学素养的读者的文本认知效果。① 因此本文拟在传统细读的基础上选取预训练诗歌模型,通过调整训练集的方式使其完成风格识别任务,以此蠡测同光体概念背后的复杂面向。

一、熔唐铸宋:自我放大的历史预叙

如果将历史书写看作一种完成时态,并且与过程史料严格区分,“后见之明”是一种必然,就像王汎森关于日记和自传的比喻,“日记中的未来是未知的,自传中的过程是已知的”。② 假设一个人在日记中不仅满足于客观记述过程,而且随时做出案断,这或许就能被称作预叙历史;到了书写自传时,日记中的夸大与误判又会根据事情的结果得到修正。根据陈衍在《沈乙庵诗序》中的陈述,他曾于光绪九年(1883)至光绪十二年(1886)之间做出过关于同光体的“预叙”。此时作为年代的同光并未终结,而作为风格的同光才刚刚展开。

> 余曰:“吾于癸未、丙戌间,闻可庄、苏戡诵君诗,相与叹赏,以为同光体之魁杰也。”同光体者,苏戡与余戏称同、光以来诗人不墨守盛唐者。自是多夜谈,索君旧作,则弃斥不存片楮矣。③

身为时代与风格的亲历者,陈衍和郑孝胥在当时达成了共识,同光体指的是这一时期作诗不“墨守盛唐”者,这与沈乙庵的夫子自道互为表里,“吾诗学深,诗功浅,夙喜张文昌、玉谿生、《山谷内外集》,而不轻诋七子。”张籍、义山、山谷涵盖了一种中唐到宋代的汇通脉络,“不轻诋七子”又再次强调对盛唐一派既不墨守也不轻视。在 1912 年刊发的《石遗室诗话》中,陈衍基本保存了此前的说法,只不过把发生时间勘定为更晚的 1886 年,并稍微弱化了沈曾植的魁首地位,对盛唐诗风的态度也从“不墨守”调整为“不专宗”:

> 丙戌在都门,苏堪告余:“有嘉兴沈子培者,能为‘同光体’。”“同光体”者,余与苏堪戏目同、光以来诗人,不专宗盛唐者也。④

如果说“同光体”最初的提出是陈衍和郑孝胥由于叹赏沈诗而做出的即时反应,到了 1912 年,陈衍对于作为风格流派的同光体已经有了更全面的体认,“能为同光体”者,包含却不限于沈曾植一家,“不专宗盛唐”也是用聚类与排他的方式来与一些同期鲜明强势的风格流派相区分。而在最初提出同光体到《石遗室诗话》刊发之间的 1899 年,陈衍有《冬述四首赠子培》一组提及此事:“往余在京华,郑君过我邸。告言子沈子,诗亦同光体”。⑤ 这里更多强调了陈、郑二人对同光体风格的自我认同,即钱仲联所谓“隐然以自己与郑孝胥为魁杰”⑥。癸未、丙戌刚好是陈、郑二人赴京参加会试之年,“同光体”在最初的提出,或许不失为一种面对京城文化的初来者为求融入而追逐声气、标榜认同的行为。之所以说此时陈衍进行了一种“历史预叙”,不仅是因为被后世目为同光体的创作尚未完全展开,更是其自身意图使然,故曰“同光体”的提出是倡导某种格调风气而理念先行的结果。

同光体“不墨守”“不专宗”盛唐的风格取向,一定程度是针对从明代到康乾诗坛宗唐风尚的余响。宗唐风尚在很长一段时间里占据着诗学叙事的主调,随着道咸以来的诗坛新变,湖湘派、宋诗派、晚唐派

---

① 杰弗里·埃佛勒斯·辛顿:《杰弗里·辛顿接受尤利西斯奖章时发表的获奖感言》,陈国华译,《当代语言学》2024 年第 4 期,第 495 页。

② 王汎森:《执拗的低音:一些历史思考方式的反思》,北京:生活·读书·新知三联书店 2020 年版,第 41 页。

③ 陈衍:《石遗室论诗文录·沈乙庵诗叙》,钱仲联编校:《陈衍诗论合集》,福州:福建人民出版社 1999 年版,第 1048 页。

④ 陈衍著,郑朝宗、石文英校点:《石遗室诗话》,北京:人民文学出版社 2004 年版,第 4 页。

⑤ 陈衍撰,陈步编:《陈石遗集》,福州:福建人民出版社 2001 年版,第 109 页。

⑥ 钱仲联:《论同光体》,《梦苕庵论集》,北京:中华书局 1993 年版,第 416 页。

此消彼长,构成了若干种重要的副调。相对它们而言,此时的“同光体”尚且只是一种潜流,如钱仲联所说,“‘同’字是没着落的”①,后人目为同光体代表的诸位诗家亦多活跃于光绪年间。然而陈衍等人由“唐宋诗风”切入,为其确立了兼采诸家、祧唐祖宋的高蹈取向。“诗分唐宋”不仅指作为时段的唐宋,更是两种能够超越时代、统御所有作者作品的诗学风格:“故自宋以来,历元、明、清,才人辈出,而所作不能出唐宋之范围,皆可分唐宋之畛域。唐以前之汉魏六朝,虽浑而未划,蕴而不发,亦未尝不可以此例之。”②陈衍《近代诗钞叙》云:“有清二百余载,以高位主持诗教者,在康熙曰王文简,在乾隆曰沈文悫,在道光、咸丰则祁文端、曾文正也。”③如果将同光之前的清代诗坛唐宋两分,前期盟主王士祯、沈德潜等人承袭宗唐余绪,而道咸时期兴起的宋诗一派又恰好带来了一种新的平衡,所谓“前清诗学,道光以来一大关捩”④。因而陈衍捕捉到了推出一种诗坛新风的契机:“虽位卑身隐,不敢比文简之有《感旧》,文悫之有《别裁》,然以数十年见闻所及,录其尤雅者,都为一集。”⑤同光体也是借此机会,以其熔唐铸宋之功,被陈衍推举为结一代清诗之局的重要流派。

陈衍曾多次表示,宋诗皆推本唐人诗法,贵在能够力破余地、扩充变化。这更多强调了唐宋两派之同源延波而非风气离合:“自咸同以来,言诗者喜分唐宋,每谓某也学唐诗,某也学宋诗。余谓唐诗至杜韩而下,现诸变相,苏、王、黄、陈、杨、陆诸家,沿其波而参互错综,变本加厉耳。”⑥然而陈衍所举一脉,实为钱钟书所谓“唐人之开宋调者”,那么同光体融汇唐宋的特征,实质上是否也暗含了某种宋调偏好?

王子尧在《基于预训练模型的古典诗歌风格判定方法》一文中发布了一种唐宋诗风判定模型,用以批量检验古典诗歌作品在唐、宋风格之间的倾向,并通过对江西诗派和明七子风格倾向的验证确认了模型的有效性。⑦ 为了对同光风格进行深入研究,我们在这个模型框架下重建训练集,分别选取《全唐诗》与《宋诗钞》作为唐宋风格的代表。《宋诗钞》为康熙年间吴之振所编的宋诗总集,也是有清一代第一部大力推举宋诗的选本,共一万四千余首。相较于《全宋诗》,《宋诗钞》在体量上与《全唐诗》更加均衡。吴之振认为宋诗本自唐变化而出,其力矫前代“尊唐而黜宋”之敝的选编宗旨与陈衍不乏相似之处⑧,这种特别标举不免遮蔽宋诗中沿袭自唐的一些风格,却能恰到好处地建立一个风格鲜明的宋诗训练集。

另一个重要问题是诗体选择,数据集中如果混杂古近多种诗体,体裁变量不免导致风格的偏移。出于技术处理的考量,篇幅、句长都十分齐整的近体显然更具优势,而近体中又以七律为形式成熟、内容质密的代表。这也合于当时的诗学观念,陈衍《宋诗菁华录序》中将长篇古体比作“土木之音”,近体比作“丝竹金革”,推后者为宋诗精华之所在。⑨ 潘静如认为,“侯官兹录,虽选宋人,意中有道咸同光在焉”,并举郑孝胥日记说明陈衍与郑孝胥两位同光体的倡导人物皆以近体为反映其时代创作风气者而格外推重。⑩ 经过技术标准和诗学观念的双重考量,我们采用开源的唐宋诗风模型并分别选取《全唐诗》与《宋诗钞》中的七言律诗重构唐、宋风格数据集。

如前所述,陈衍最初以郑孝胥、沈曾植为同光体代表,后来经汪辟疆《近代诗派与地域》、钱仲联《论同光体》等发扬光大,分为闽、赣、浙三派,兹从中选取声望较盛且存诗数目可观者共七位(陈宝琛、沈曾

---

① 钱仲联:《论同光体》,《梦苕庵论集》,第 418 页。
② 钱锺书:《谈艺录》,北京:生活·读书·新知三联书店 2001 年版,第 4 页。
③ 陈衍编:《近代诗钞》,上海:华东师范大学出版社 2016 年版,第 1 页。
④ 陈衍:《石遗室诗话》,第 41 页。
⑤ 陈衍编:《近代诗钞》,第 2 页。
⑥ 陈衍:《石遗室诗话》,第 226 页。
⑦ 王子尧、张建东:《基于预训练模型的古典诗歌风格判定方法》,《数字人文》2024 年第 3 期,第 57—66 页。
⑧ 吴之振:《宋诗钞》,北京:中华书局 1986 年版,第 3 页。
⑨ 陈衍选编,高克勤点校集评:《宋诗精华录》,上海:上海古籍出版社 2019 年版,第 1—2 页。
⑩ 潘静如:《民国诗学》,北京:北京联合出版公司 2017 年版,第 35 页。

植、陈三立、范当世、郑孝胥、林旭、陈曾寿)。然后使用唐宋诗风判定模型对这部分作品的风格进行测定,每输入一首诗歌,模型会返回这首诗歌被归入唐诗风格的概率①,然后以作者为单位求取概率均值。结果显示,七位诗人的数值都处于0.15至0.26的区间,即经过模型验证,这些作品只有四分之一甚至更低的概率为唐代风格。郑孝胥(0.26)、林旭(0.26)、沈曾植(0.23)已是其中略近唐音者,而陈三立(0.20)、陈曾寿(0.20)、陈宝琛(0.19)与范当世(0.17)四位的作品在模型看来有八成以上概率是宋诗风格。可见同光体作品整体呈现出较强烈的宋调样貌,陈衍关于同光体"不专宗盛唐"的论断,只是在整体的宋调框架下放大兼善性质的结果。

其中偏重宋调风格的几位皆有较为鲜明的诗学源流,陈宝琛自言"得力实在陆务观"②,亦有观点认为更近于王荆公、黄山谷。范当世自评其诗"无意于学人,出手类苏黄"③,陈曾寿也曾于诗中自道"深吸西江得我师"④。同光体初代魁首沈曾植稍微偏重于唐诗风格,郑孝胥亦然,这或许是个体在宋调风尚下有意矫辨的结果。前文提到,沈曾植自述喜爱张籍与李商隐;郑孝胥早年好言唐,曾以天象比喻唐代诗人,称"自宋以下,则不足拟以天象矣"⑤,"三十以后,乃肆力于七言,自谓为吴融、韩偓、唐彦谦、梅圣俞、王荆公,而多与荆公相近,亦怀抱使然"。⑥ 以上几家多为唐人或在宋能为唐音者,可见海藏为诗不一味宗宋的取向。在偏重宋调的大环境下,陈衍以"不独尊盛唐"且不强分唐宋而论同光,并非全无合理性。

钱基博《现代中国文学史》谓"近来诗派大别为三宗"⑦,一是以王闿运为首,学汉魏盛唐的湖湘派;二是以樊增祥、易顺鼎为首,杨圻、汪荣宝、杨无恙为羽翼的中晚唐派;三是以同光为代表的宋诗派。湖湘一派宗法汉魏六朝,尤擅古体,基于七律的风格判定效果未必十分显著,为构建同光体的对照数据,我们将钱基博提到的晚唐体诗人及钱仲联在此基础上特别拈出的李希圣、曾广钧、张鸿、曹元忠等昆体一派⑧也纳入进来。对这批晚清宗唐诗人进行风格验证,整体数值在0.4至0.6之间,显著高于前一轮测试中的同光诗人。其中宗唐倾向最明显的是"力振唐音,不落宋人哑涩之体"⑨的杨圻(0.6),继之以曾广钧(0.55)、张鸿(0.53),晚唐派代表樊增祥、易顺鼎分别为0.40与0.41。宗唐指数略低的李希圣(0.39)等几位,从编年别集来看,或多或少都经历了一些趋向宋调的衰年变法。据钱基博言,西昆派代表汪荣宝(0.40)"少壮之作,隐约缛丽,神肖玉谿;及后乃参取异派之长,致力于荆公、山谷、宛陵、后山诸集,其清超遒上,诗境益进"。⑩ 李希圣同样在中晚期表现出一种渐趋沉郁、波澜老成的关转。对比可见,同光体诗人完全未出当时宋诗风潮的窠臼,终究只是在内部腾挪。不过陈衍所谓"不墨守盛唐"并非只是一种简单的否定表述,而是试图以一种熔唐铸宋的方式,有意将当时仍属于潜流的同光体提升为晚清诗学叙事的主调。

二、同光流别与内部离合

所谓流别不外乎源流与派别两个层面,除了与同期其他流派的横向对比之外,同光体所承袭的风格源流及其内部的差异都值得进一步探索。陈衍提出了"清苍幽峭"与"生涩奥衍"两种风格范式,并广泛

---

① 对于二元分类模型,每次测验中作品归入宋诗风格与归入唐诗风格的概率之和为1。

② 黄濬著,李吉奎整理:《花随人圣庵摭忆》,北京:中华书局2008年版,第75页。

③ 范当世:《与俞恪士书》,《范伯子先生全集(文)》,台北:文海出版社1982年版,第319页。

④ 陈曾寿著,张寅彭、王培军校点:《苍虬阁诗集》,上海:上海古籍出版社2012年版,第170页。

⑤ 劳祖德整理:《郑孝胥日记》,北京:中华书局1993年版,第19页。

⑥ 陈衍:《石遗室诗话》,第8页。

⑦ 钱基博:《现代中国文学史(外一种:明代文学)》,北京:商务印书馆2011年版,第241页。

⑧ 钱仲联:《中国近代文学大系·诗词集》,上海:上海书店出版社1981年版,第8—9页。

⑨ 陈衍:《石遗室诗话》,第652页。

⑩ 钱基博:《现代中国文学史》,第281页。

溯源,将汉魏以来的主要诗家都囊括在这两种脉络之中:

> 前清诗学,道光以来一大关捩。略别两派:一派为清苍幽峭,自《古诗十九首》、苏、李、陶、谢、王、孟、韦、柳以下,逮贾岛、姚合,宋之陈师道、陈与义、陈傅良、赵师秀、徐照、徐玑、翁卷、严羽,元之范梈、揭傒斯,明之钟惺、谭元春之伦,洗练而镕铸之,体会渊微,出以精思健笔……此一派近日以郑海藏为魁垒,其源合也。而五言佐以东野,七言佐以宛陵、荆公、遗山,斯其异矣。
>
> 其一派生涩奥衍,自《急就章》《鼓吹词》《铙歌十八曲》以下,逮韩愈、孟郊、樊宗师、卢仝、李贺、黄庭坚、薛季宣、谢翱、杨维桢、倪元璐、黄道周之伦,皆所取法。语必惊人,字忌习见。郑子尹珍之《巢经巢诗钞》为其弁冕,莫子偲足羽翼之。近日沈乙庵、陈散原,实其流派,而散原奇字,乙庵益以僻典,又少异焉,其全诗亦不尽然也。①

陈衍提出的清苍幽峭与生涩奥衍两种风格范式,虽是就清季诗学而言,却广泛溯源,几乎将汉魏以来的名家作手皆包举在内,最终分别落脚于郑孝胥、沈曾植、陈三立几位同光体代表身上。因而,陈衍虽未明言此种分类范式全为同光体所发,但也能看出有意在为壮大同光诗风而张目。陈衍采用倒叙的方法看待文学史,立足于当下并尝试与过去的文学传统建立起清晰稳固的联结,这样难免会为契合当下框架而对过往的文学进行筛汰、剪裁或扭曲。这两条风格脉络中皆存在李商隐、杜牧、韩偓等唐代近体作手的缺位现象,使得一些晚清的宗唐风格在这一框架中失去空间。无独有偶,陈衍在著名的“三元说”中也采取了类似的思路:

> 余谓诗莫盛于三元:上元开元,中元元和,下元元祐也。君谓三元皆外国探险家觅新世界、殖民政策开埠头本领,故有“开天启疆域”云云。余言今人强分唐诗、宋诗,宋人皆推本唐人诗法,力破余地耳。庐陵、宛陵、东坡、临川、山谷、后山、放翁、诚斋,岑、高、李、杜、韩、孟、刘、白之变化也;简斋、止斋、沧浪、四灵,王、孟、韦、柳、贾岛、姚合之变化也。故开元、元和者,世所分唐宋人之枢干也。②

陈衍先以当下的闽派和浙派作为唐诗和宋诗两种风格的代表,进行了回望式的文学史观照,然后指出,其中关隘不在唐宋而在三元;接下来并没有进一步分析三元风格之演化嬗变,而是将唐宋从时段上联系起来,从风格上分为两派,前者伉爽,后者清苍,涵盖范围虽比清苍幽峭和生涩奥衍的分类更加广阔,究其本质却不无相似。陈衍眼中的唐宋,只是在“同、光以来”与“闽、浙之间”能够看到渊源的唐宋,而不是历史上的唐宋诗人。在自然的视线里,近大远小总归难以避免,但是以这种框架回顾历史,则势必造成一种“消耗性转化”③。

为了量化说明陈衍“同光叙事”的自我放大,我们将以上人物分为四组:前代清苍幽峭派(A1);前代生涩奥衍派(A2);晚清清苍幽峭派(B1),晚清生涩奥衍派(B2)。之后采取向量计算的方式,考察以上四组风格在文本空间中的聚合度。具体步骤如下:首先使用 LiS④ 等人通过 Word2Vec 算法在古文语料上训练得到的字向量,将每首诗歌文本通过均值池化的方式映射到一个三维的向量空间中,由一个多维向量来表示一首诗歌。为了满足样本在诗体上的一致性,选取五言古诗为测试集。同时,考虑到不同诗人名下作品数目的差距,我们将其转化为以诗人为单位向量的聚类。然后通过戴维森堡丁指数分别衡量二元数据组之间的区分度,这在二分类中可以视为簇内距离与簇间距离之比,戴维森堡丁指数越小,表示簇内距离越小(簇内相似度越高),簇间距离越大(簇间相似度越低)。总而言之,戴维森堡丁指数越小,差异越分明,指数越大,两者间差异越小。通过分别测量 A1:A2 与 B1:B2 在前代的区分度,我们发现 A1 与 A2 间的戴维森堡丁指数为 1.07,B1 与 B2 为 1.27,其结果如图 2 所示。由于数值与相似度为反比关系,为了直观呈现风格间的差异,图中距离表示数值差对应的风格差异。这一结果直观说

---

① 陈衍:《石遗室诗话》,第 41—42 页。

② 陈衍:《石遗室诗话》,第 7 页。

③ 王汎森:《执拗的低音:一些历史思考方式的反思》,第 18 页。

④ Li S, Zhao Z, Hu R, et al. Analogical Reasoning on Chinese Morphological and Semantic Relations. arXiv preprint arXiv: 1805.06504, 2018.

明,同光诸家之间的风格差异在陈衍的论述中被显著放大了,为了构建特定的文学史预叙,陈衍设法为细微的差别追溯了鲜明的源流。虽然郑孝胥与沈曾植风格不尽相同,但如果认为二人的诗风差异中隐含了古诗十九首和鼓吹铙歌的区别,实在是一种“四两拨千斤”的过分野心。

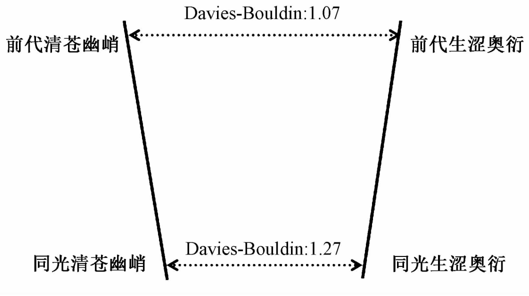

图 1 “清苍幽峭”与“生涩奥衍”风格区分度测量

在陈衍的基础上,汪辟疆、钱仲联等人又将地域因素纳入考量,关联起诗人群体的籍贯与创作风格,同光内部流派从起初的风格二分演化为赣、闽、浙地域三分。汪辟疆在《近代诗派与地域》中率先完成了从风格到地域的转化,其谓晚清诗家按照地域可分为六派,闽赣派为其中之一:“闽赣派或有径称为江西派者,亦即《石遗室诗话》所谓同光派也。……沈子培诗所谓‘开天启疆宇,元和判州郡’,及‘勃兴元祐贤,夺嫡西江祖’者,即指此也。近人以同光派称闽赣者,即源于此。”①在这个语境中,闽赣、江西、同光指称实则为一,汪辟疆虽未进一步说明闽、赣的内部区分,但在《光宣诗坛点将录》中将赣闽两派的代表人物陈三立与郑孝胥分别列为诗坛都头领。② 事实上,闽赣之别基本契合陈衍提出的清苍幽峭和生涩奥衍两种风格:闽派舍唐入宋,学宋又偏重于梅尧臣、王安石、陈师道、陈与义、姜夔,大致近于清苍幽峭一脉,以郑孝胥为代表。赣派远承宋代江西而来,主要师法黄庭坚,以陈三立为代表,故合于“生涩奥衍”。不过,同属“生涩奥衍”派的还有浙派代表诗人沈曾植,结合前文陈衍“浙派为宋诗,闽派为唐诗”的说法,赣派和浙派的分界似乎是不够明晰的。因而陈衍又特别说明陈三立与沈曾植同中有异,一曰奇字,一曰僻典,将二者加以区分,在这样的基础上,钱仲联正式完成了同光地域三分的体系架构:

> (闽派)以陈衍、郑孝胥、沈瑜庆、陈宝琛、林旭为首,最后有李宣龚诸人为殿。这一派的学古方向溯源韩、孟,于宋人偏重于梅尧臣、王安石、陈师道、陈与义、姜夔。……(江西派)远承宋代的江西派而来,以黄庭坚为宗祖。其首领为陈三立。稍后一些有夏敬观,却不学黄庭坚而学梅尧臣。华焯、胡朝梁、王易、王浩诸人,都属三立一派。……以沈曾植为代表的“同光体”中的浙派,它和闽派、江西派都不相同。沈的同派是袁昶,继承者是金蓉镜,都是浙西人。③

在这个成熟的诗论框架下,我们依然选取预训练模型验证同光内部三个地域流派间的风格距离。实现原理类似于唐宋诗风验证:分别混合两个派别的作品,取样本集的 90% 在预训练模型上进行迁移学习,剩余 10%进行验证。如果模型对验证集能够达到准确度较高的判断,则证明两个风格之间具有较明显的差异。执行过程中,我们分别对赣闽、赣浙、闽浙三个数据集进行以上处理。

上图为验证准确度随训练次数变化的曲线,同属生涩奥衍风格类下的赣浙两派区分度较低,而在清代前期原本分取唐宋的闽派与浙派之间区分度始终较高,可见将浙派独立于闽赣之外单列具备一定的合理性,并且考虑到沈曾植作为同光初代魁首的地位,此类风格自当占有一席之地。闽派代表郑孝胥同样是在同光体最初提出时便标举的人物,而赣派的陈三立在同光体中的地位似乎呈现出后来居上的趋势。推举陈三立为同光代表的观点往往更关注散原诗中更加近似于江西诗派的特征,例如陈衍在《近

① 汪辟疆:《近代诗派与地域》,《汪辟疆说近代诗》,上海:上海古籍出版社 2001 年版,第 24 页。

② 汪辟疆:《光宣诗坛点将录》,《汪辟疆说近代诗》,第 52—53 页。

③ 钱仲联:《论同光体》,《梦苕庵论集》,第 419—424 页。

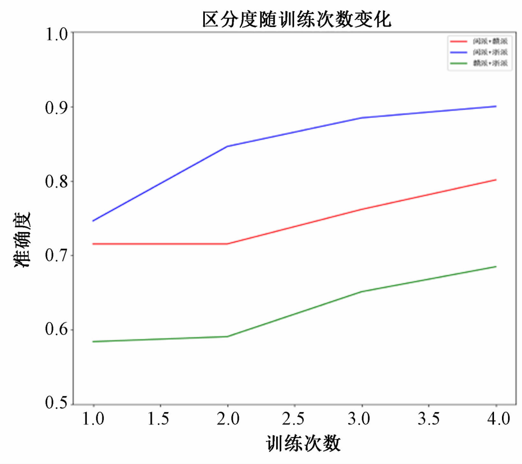

图 2　同光体内部地域流派区分度训练曲线

代诗钞》中就着意强调散原体“避熟避俗”的特质,这不仅上承“点铁成金,夺胎换骨”的江西诗法,也恰好符合晚近以来对于同光体的主流认知:

> 散原为诗不肯作一习见语,于当代能诗钜公,尝云某也纱帽气,某也馆阁气,盖其恶俗恶熟者至矣。少时学昌黎,学山谷,后则直逼薛浪语(季宣),并与其乡高伯足(心夔)极似。然其佳处可以泣鬼神、诉真宰者,未尝不在文从字顺中也。①

陈衍在《石语》中也有类似表达,虽然褒贬意态不尽相同,但对散原体“避熟避俗”②特性的认定是一以贯之的。然至于效仿山谷、取法江西,陈散原本人并非甚以为然:“诗必宗江西,靖节、临川、庐陵、诚斋、白石皆可学,不必专下涪翁拜也。”③散原诗在转益多师的基础上确立了独到的自家样貌,但其中始终存在某种“源出于鲁直”的江西底色。④

三、宋诗借径:假设一种未断裂的传统

汪辟疆《近代诗派与地域》成稿于 20 世纪 30 年代,其中将同光等同于江西的观点来自光绪年代甫一结束便开启的风气。姚锡钧《跋〈周实丹烈士遗集〉》曰:“往有巨公,好为探微之论,相与标榜,以双井、后山、荆公、宛陵为归,奇僻奥衍,谓之同光体。其间海藏最工,盖略蹊径而出之者,特较肯堂则悬绝矣。其他石遗、听水、散原,类能自树立,顾于江西一社,终有低回不忍去之思。”⑤据李亚峰考证,此说乃姚氏发于 1909 年入都就学于京师大学堂期间,“始于好友交游论诗中,得闻宋诗风气”。⑥ 与姚锡钧同时入学的年轻人便有汪辟疆、林庚白和胡先骕等。他们不仅与同光人物时段相接,交游上也多有往来,比如其中的王易就被钱仲联归入同光体的赣派传人。

在这个“后同光时代”的群体看来,同光体是与前代宗唐诗派相对应的宗宋一派,反对派认为同光一味学宋却遗宋人之真精神,只是遗老遗少互相标榜的工具;赞成派肯定同光体“述性深长,取语隽

---

① 钱仲联编校:《陈衍诗论合集》,第 907 页。

② 钱锺书:《写在人生边上　人生边上的边上　石语》,北京:生活·读书·新知三联书店 2002 年版,第 479—480 页。

③ 汪辟疆:《近代诗派与地域》,《汪辟疆说近代诗》,第 27 页。

④ 郑孝胥《散原精舍诗序》,见陈三立著,李开军校点:《散原精舍诗文集》,第 1530 页。陈三立诗风与江西派、同光体之间的离合牵涉众多,日后当撰文详论。

⑤ 周实:《无尽庵遗集(外一种)》,西安:陕西人民出版社 2009 年版,第 223 页。

⑥ 李亚峰:《“同光体”形成考述》,《复旦学报(社会科学版)》2021 年第 3 期,第 131 页。

永”,能以江西诗法矫宗唐者轻率油滑之弊,①可见双方对于同光体宋调底色的认定是相当一致的:

> 清同光以来,为诗者号祧唐祖宋……然一究其实,祖宋则近似矣,祧唐则未也。②
>
> 洎祁文端、曾文正出而显然主张宋诗,其门生属吏遍天下,承流向化,莫不瓣香双井,希踪二陈。迄于同光之交,郑子尹、莫子偲倡于前,袁渐西、林晚翠暨散原、石遗、海藏诸公继于后,他如诸贞壮、李拔可、夏剑丞皆出入南北宋,标举山谷、荆公、后山、宛陵、简斋以为宗尚。③

由云龙的观点很大程度上代表了宣统以来的诗学论述,与同光体一并归入宋诗派的主要是道咸诸家,陈衍《近代诗钞》与《石遗室诗话》开篇皆以此引出清诗的宋调转向:“道咸以来,何子贞(绍基)、祁春圃(寯藻)、魏默深(源)、曾涤生(国藩)、欧阳磵东(辂)、郑子尹(珍)、莫子偲(友芝)诸老,始喜言宋诗。”④不过在同光士人看来,自己所处的时代无论在政治上还是诗学上都呈现出一种不同于道咸的新鲜风气:

> 国家至道咸之际,文法积敝,祸乱迭生。显皇洞瞩治原,廓然绌台省,而外委重于疆吏。中兴之始,恪恪遗谋,宽简以与民,疏通以任吏,人人有以自效于当时。⑤
>
> 自余识君于乙丙之际,其时中兴者硕多在朝,金瓯无缺,士大夫志气昌昌,有唐元和、宋元祐观,愿其自奋于功名,学术风声,亦往往以唐宋诸贤为职志。⑥

此处乙丙之际指光绪十一年(1885)到光绪十二年(1886),恰为陈衍将沈曾植点为“同光体”魁首的时间节点。文中以元和、元祐士风比拟中兴气象,这意味着沈曾植的“三元说”并非仅仅是一种汇通唐宋的诗学理想,更是一种士人的自我认同与政治寄托,“其论诗之‘开天启疆域’,亦是基于史的观察,欲追摹‘一代之大业’”⑦。恽毓鼎《崇陵传信录》记载:“光绪初年,承穆庙中兴之后,西北以次戡定。海宇无事,想望太平,两宫励精图治,弥重视言路。会俄人渝盟,盈廷论和战。惠陵大礼议起,一时棱棱具风骨者,咸有以自见。吴县潘祖荫、宗室宝廷、南皮张之洞、丰润张佩纶、瑞安黄体芳、闽县陈宝琛、吴桥刘恩溥、镇平邓承修,尤激昂喜言事,号曰‘清流’。”⑧同光诸子自我放大的心理动因更多是同治中兴、宇内承平带来的自我期许,初入太学的陈衍、郑孝胥等人希冀能够挟此间清流人物在诗学上自我标榜,以及在政治上获得自我实现。这批士人虽终究未能力挽衰世之狂澜,但确乎领起了一阵文坛风尚。汪辟疆总结清季诗学曰:

> 在此五十年中,士之怀才遇与不遇者,发诸歌咏,悯时念乱,旨远辞文,如陈宝琛、张之洞、张佩纶、袁昶、范当世、沈曾植、陈三立诸人之所为者,渊渊乎质有其文,海内承风,蔚为极盛。或有称此时期之诗为同光体者,因诸家为近五十年中之弁冕,其诗流布至广,影响至深,后学踵其宗风,亦能自拔流俗。⑨

不过,道咸与同光间的诗风变革究竟呈现出多大的显著性,仍是一个有待进一步探讨的问题。之前在与晚清宗唐诗派的对照中已经验证了同光体鲜明的宋调倾向,为了与同时代其他宋调群体进行更加

---

① 胡宗刚:《胡先骕先生年谱长编》,南昌:江西教育出版社 2008 年版,第 43 页。
② 林庚白:《丽白楼诗话》,张寅彭:《民国诗话丛编》第 6 册,上海:上海书店出版社 2002 年版,第 134 页。
③ 由云龙:《定庵诗话》,张寅彭:《民国诗话丛编》第 3 册,第 563 页。
④ 陈衍:《石遗室诗话》,第 4 页。
⑤ 沈曾植:《岑襄勤公奏议序》,钱仲联:《沈曾植海日楼佚序》(上),《文献》1990 年第 3 期,第 174 页。
⑥ 沈曾植:《涛园记》,钱仲联辑:《沈曾植未刊遗文》,《学术集林》卷二,上海:上海远东出版社 1994 年版,第 12 页。
⑦ 陆胤:《政教存续与文教转型:近代学术史上的张之洞学人圈》,北京:北京大学出版社 2015 年版,第 251 页。
⑧ 恽毓鼎:《恽毓鼎澄斋日记》,杭州:浙江古籍出版社 2004 年版,第 789 页。
⑨ 汪辟疆:《近代诗派与地域》,《汪辟疆说近代诗》,第 10 页。

细致的区分,有必要以道咸宋诗派为验证集,从唐宋诗风倾向和与同光体的风格距离两个方面进行验证。①

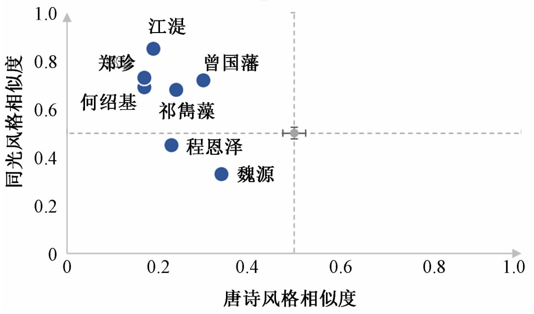

图 3　晚清宋诗派风格倾向

将图 3 与第一节中的同光体唐宋诗风验证结果进行比对,可以看出同光体与道咸以来的宋诗派在宗宋的维度上并无显著差异,相反宋诗派中的魏源与曾国藩体现出了更近唐音的倾向。而在宋诗派的同光风格的相似验证中,除魏源、程恩泽之外的所有作者都极为趋同,这一结果契合宣统以后的诗论者将同光体与其他的宗宋风格混同的印象,如钱基博所论,宋诗派、桐城诗派再到同光实为一脉相承:

> 道光而后,何绍基、祁寯藻、魏源、曾国藩之徒出,益盛倡宋诗。而国藩地望最显,其诗自昌黎、山谷入杜,实衍桐城姚鼐一脉。……及其(按指姚鼐)自为诗,则以清刚出古淡,以遒宕为雄;由韩学杜,已开晚清"同光体"之先河。②

在宋诗派的同光风格相似度验证中,对照组为随机选取的四位清诗作者:钱载、厉鹗、王又曾、黎简,结果呈现出较高的趋同性。③ 针对这一现象,我们对模型进行了大胆的调整,将同光风格验证的比对训练集由随机选取的清代非同光体七律换成唐代七律,这样一来,所有作为测试集的清代作品呈现出极高的一致性,即便是龚自珍、康有为、丘逢甲、黄遵宪等判然有别于同光诗风的"诗界革命"一派,也呈现出高达 0.8 上下的同光相似度指数。这个结果鼓励我们从"诗分唐宋"的框架里往前再走一步,王观堂所谓"一代有一代之文学",至此清诗实则已形成了自身的一种风格,在唐宋以外,更开别调。

回顾清诗内部的风格流变,康乾时期以宗唐为主导的风气在道咸之际"始极其变,至同光乃极其盛"④。原本等陈衍预叙的放大作用随着时间褪去,同光体也会逐渐退回到清代诸多诗学流派中之一的位置,乃至被新一轮的宗唐风尚所压过。这在 1917 年南社的"唐宋诗之争"中已见端倪,柳亚子不仅公开批判同光体宗宋的诗学取向,且将其冠以"亡国之音"的政治化罪名。如果诗学传统仍旧是连续的,这或许能够成为转变时代风气与诗学取向的新一次浪潮,可惜在白话新文学的大势中柳亚子等人依托旧文学的改良意见只是微弱的萍末之风。强大的变革力量导致传统终结在 20 世纪最初年代,同光体作为历史断裂前的最后一帧,由于这种断裂而与一切的过去联系起来,成为传统的浓缩,原本均质的时间彻底坍缩并凝固在这一个点上。于是,陈衍等人放大式的预叙在一定程度上变成了事实,并在很大程度上构成了我们对于晚近诗学的看法:"(江西一派)再变而为诗家正宗,清诗三百年中运会转移可睹。历

---

① 前者依然基于唐宋诗风判定模型实现;后者则以同光作品与随机选取的清代其他风格作品样本作为训练集,非同光风格选取丘逢甲、王彦泓、屈大均等,且保持双方样本数量相同,然后将宋诗派作品作为测试集输入模型。

② 钱基博:《现代中国文学史》,第 44 页。

③ 钱载 0.68,厉鹗 0.76,王又曾 0.63,黎简 0.64。

④ 汪辟疆:《近代诗派与地域》,《汪辟疆说近代诗》,第 1 页。

民国三十余年而不衰,‘同光’代兴,是一关键。”①

这便是布迪厄所谓的关键时刻:“此时,我们与时间的日常经验(即将时间视为过去的简单延续,或内在于过去中的未来的简单延续)决裂,一切因此都变得有可能了(至少在表面上是如此)。”②这如同一个历史的“奇点”,据这一概念的提出者卡尔·史瓦西说,越过奇点的人的命运会被不可逆转地划定,然而人们无法知道自己是否越过了它。③ 同光作者们在辛亥前后跨过了社会变革的奇点,他们并非对变动全然不知,只是未必会立即深刻意识到这是一个无法逆转的“文化奇点”,在越过它之后,仍然存活着的自我便成为历史,即所谓遗民。辛亥之后,他们的诗歌创作与政治选择都在继续,而所谓的中兴迷梦自然早已破裂了,从此,仍然存活着的自我成为了历史,“同光”与曾经的“贞元”一样成为一个仅存在于缅怀中的文治符号与诗学代码。潘静如甚至用“同光”重新定义了这一代遗民:“与其说他们遗于清,不如说他们遗于同光——一个‘历史事实’的同光,一个‘文治符号’的同光,定格了他们的生活和存在的同光。”④

余论 新传统外的托命低音

同光体作为晚清宗宋的一派,近承道咸诗风而来,远接宋代西江余绪,其最初的确立是陈衍等人出于诗学与政治的抱负有意引导建构的一种预叙。随着时间的迁移,同光体原本或许会逐渐走远成为清代诸多诗学流派中的一支,并随着宗唐宗宋的钟摆升沉偏转,然而传统的终结放大了作为断面的同光,使其成为新文学叙事中需要用来作为对照的经典旧范式。巨大的社会、文化变革“使得历史跟现在、未来有了完全不同的关系。……现在与未来变得和过去完全不再相似,并以新的、不相似的为正面价值。所以它们不但带来一个新的‘未来’,也因为人们对过去想象的丕变,带来一个新的过去。”⑤同光体就是新文学史书写中所亟须的“新的过去”。

文学意义上的新旧断裂可展开为几个层次:白话与文言的断裂,文言诗歌创作的断裂,以及文学史书写的断裂,其中第三项再次强化了前两项。严格来讲,文言的使用、文言诗歌的写作实质上仍在继续,即便是极其微弱的潜流。但是文学史的书写方式,以及文学史书写中所要求的看待过去的方式遮蔽了这种延续。用“旧诗”概念替换一切文言时代的诗歌创作,这暗示一种即便确实存在但也本应属于过去的优孟衣冠,一旦采取“新/旧”的话语来看待一个时段,便意味着“过去”应相对于“现在”具有某种意义,在进化律的构架中占有一个地位,而历史上曾经的主调与潜流也不得不因此而颠倒重构。

在文言诗歌内部,新与旧的对立在于,如何在连续的文体传统中书写变迁的时代,尤其是现代文明冲击后的世界。同光体因其全方位的“旧”构成一个完美的对照:不仅集旧诗技艺之大成,其中又饱含对旧时代的留恋与寄托,因而它作为一个断裂的截面值得被充分放大,毕竟这正是新叙事中最需要的“旧”。此时它的对立面不再是有“空疏油滑之弊”的宗唐诗派,也不是“呕哑枯槁缺乏艺术创新”的其他宋诗流派,而是吸纳新的语言、书写新的未来的诗界革命一派。钱仲联 1926 年发表在《学衡》杂志上的《近代诗评》已感知到此种风会,故而在唐宋之外另辟出一派:“驱役新意,供我篇章,越世高谈,自辟户牖。公度(黄遵宪)、南海(康有为),蔚为大国;复生(谭嗣同)、观云(蒋智由),并足附庸。”⑥汪辟疆 1934 年的讲稿《近代诗派与地域》中,举地域之纲领,将其归入岭南一派,“此派诗家,大抵怵于世变,思

---

① 潘静如:《民国诗学》,第 7 页。另见潘静如:《陈衍与近代诗学史叙事范式的生成——以〈石遗室诗话〉〈近代诗钞及其接受为中心》,《文学评论》2018 年第 1 期,第 101—110 页。

② 皮埃尔·布迪厄:《学术人》,王睿琦、钟牧辰译,上海:上海文艺出版社 2024 年版,第 261 页。

③ 本哈明·拉巴图特:《当我们不再理解世界》,施杰译,北京:人民文学出版社 2022 年版,第 45 页。

④ 潘静如:《清遗民话语系统与清遗民现象——以“贞元朝士”为例》,《文艺理论研究》2018 年第 2 期,第 107 页。

⑤ 王汎森:《思想是生活的一种方式:中国近代思想史的再思考》,北京:北京大学出版社 2018 年版,第 248 页。

⑥ 钱萼孙(仲联):《近代诗评》,《学衡》1926 年第 52 期,第 1 页。

以经世之学易天下,及余事为诗,亦多咏叹古今,指陈得失”①,故黄遵宪、谭嗣同、康有为、丘逢甲、夏曾佑等人都在此列。是以可知地域只是线索,经世之思想、诗学之开新乃是实质。

新的诗学叙事始终呼唤新的“过去”。对于作为“新”的诗界革命而言,假设不是同光,我们也可以构想“过去”的另一种可能。这将不再是一种因断裂而对立的新旧,而是从旧源头中派生出的新支流。陈衍曾将嘉道以前的浙派分为两脉:

> 其樊榭、定庵两派,樊榭幽秀,本在太初之前;定庵瑰奇,不落子尹之后,然一则喜用冷僻故实而出笔不广,近人惟写经斋、渐西村舍近焉。一则丽而不质,谐而不涩,才多意广者,人境庐、樊山、琴志诸君,时乐为之。②

这段论述本为论“清苍幽峭”与“生涩奥衍”之余的附丽之笔,陈衍显然将其视作同光之外的潜流。然而岭南派或诗界革命派远承定庵而来,道咸、同光诸派宋调则大多能归入樊榭流脉。一旦以这种连续而非对立的诗学观念重新讲述新与旧,浙派作为晚清诗坛的潜流,也可以翻作新的传统。而陈衍建构的主调则成为用来映照、衬托新传统的重要潜流,仍是线性主调之外别有寄托的所在。

A Deep Learning-based Study of the Stylistic Schools and Distinctions of the “Tongguang Style”

Hao Ruochen

(*School of Literature*, *Nankai University*, *Tianjin* 300071, *China*)

Abstract: The “Tongguang Style”(同光体) was nominally a poetic school during the reigns of the Emperor Tongzhi (同治) and the Emperor Guangxu (光绪) in the late-Qing Dynasty, but in essence there were complex meaningful layers and stylistic orientations. This concept was first proposed in the Guangxu period by Chen Yan (陈衍) and Zheng Xiaoxu (郑孝胥), and their poetic orientation of “not concentrating only on the poems from the heyday of the Tang Dynasty”(不专宗盛唐), but absorbing the essences of Tang poems and Song *Ci*-poems (熔唐铸宋), was only a self-amplified pre-narrative in the historical process, which was verified by the pre-training model of Tang and Song poetic styles. The internal stylistic differentiation of the Tongguang Style can be realized by the method of space vector, and the result shows that the so-called stylistic differentiation between elegance (清苍幽峭) and obscurity (生涩奥衍) within the Tongguang Style was more of an artificial construction for the purpose of describing the origin from the previous generations. But as verified by this model, the stylistic difference between the Tongguang Style and other Song-style poetic schools (晚清宋诗派) in the same period was in reality not significant. And the theorists of the old poetic schools emerging since the Xuantong (宣统) period gradually restored the historical identification of the Tongguang Style as one of the Song-style poetic schools emerging since the Daoguang (道光) and Xianfeng (咸丰) periods. However, due to the impact of the New Culture and the rupture in the writing of literary history, the Tongguang Style in the stylistic sense became a cross-section of the interrupted tradition just like the era it represented, thus receiving a special significance in contrast to the narrative of the New Literature.

Key words: Tongguang Style; Song-style poetic school in the late-Qing Dynasty; textual space vector; pre-training model

(责任编辑　郑　园)

---

① 汪辟疆:《近代诗派与地域》,《汪辟疆说近代诗》,第 40 页。

② 陈衍:《石遗室诗话》,第 42 页。